

ISSN: 2313-5115

CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad
Boliviana de Estudios
Clásicos / IX



CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
Número IX



SOCIEDAD
BOLIVIANA
DE ESTUDIOS
CLÁSICOS



CLASSICA BOLIVIANA IX. Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos (SOBEC)

Dirección y edición general: Andrés Eichmann Oehrli – *Subdirección y secretaría general:* Tatiana Alvarado Teodorika – *Coordinación general:* Carla Salazar – *Comité de redacción:* Carla Salazar (Biblioteca del Bicentenario de Bolivia), Mary Carmen Molina Ergueta (Universidad Mayor de San Andrés), Marc Gruas (Universidad de Toulouse Jean-Jaurès, Francia).

Comité de Evaluación (y sus universidades): Antonio Alvar Ezquerra (Universidad de Alcalá de Henares, España), Juan Antonio López Férez (Universidad de Educación a Distancia, España), Ángel Ruiz Pérez (Universidad de Santiago de Compostela, España), Francisco Montes (Universidad de Sevilla, España), Fernando Guzmán (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile), Paola Corti (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile), Jesús de la Villa (Universidad Autónoma de Madrid, España), Fernando García Romero (Universidad Complutense de Madrid, España), Pere Fàbregas Salis (Universidad de Barcelona, España), Marina del castillo Herrera (Universidad de Granada, España), Luis Alfonso Hernández Miguel (Universidad de Alcalá de Henares, España), Joaquín García-Huidobro (Universidad de Los Andes, Chile), David Sánchez Rubio (Universidad de Sevilla, España), Felipe González Vega (Universidad del País Vasco, España), Ana María González de Tobía (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, La Paz), Ramón Enrique Cornavaca (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), María Claudia Ale (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina), José Manuel Floristán, (Universidad Complutense, Madrid), Juan Signes Codoñer (Universidad de Valladolid), Inmaculada Pérez Martín (CSIC)

Editores responsables: Andrés Eichmann Oehrli, Tatiana Alvarado Teodorika

Portada: Grifo. Fresco del coro de la iglesia de Carabuco (Depto. de La Paz).
Foto: Norma Campos Vera

El grifo que reproducimos en la portada se funde, en la pintura mural, con los colores y las figuras de fondo: flores y hojas de color rojo ladrillo, verde y ocre. Hemos optado por oscurecer el fondo para resaltar mejor la figura mitológica.

Edición fotográfica de Felipe Ruiz: 

Contacto e informaciones: estudiosclasicosbolivia@gmail.com
www.estudiosclasicosbolivia.org

© Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos (SOBEC)

© Editorial Marigalante

La Paz, diciembre 2018

Índice

Presentación.....	5
Nuestra portada	
<i>Margarita Vila Da Vila</i>	11

Lingüística

La rama filológica alejandrina y su incorporación en el <i>De lingua Latina</i> de Varrón <i>Caterina Anush Stripeikis</i>	15
Estudio sobre el simbolismo sonoro en palabras con la secuencia -γγ- [ŋg] en el griego antiguo <i>William Alcides Rodríguez García</i>	37
¿Aprender es agarrar? Metáfora etimológica y estructura léxica en el término <i>aprendizaje</i> <i>Beatriz Carina Meynet</i>	49

Filología y literatura

<i>Acarnenses</i> : uma poética dionisíaca da comédia de Aristófanes? <i>Ana Maria César Pompeu</i>	91
Penélope e Lisístrata: uma abordagem comparativa sobre a construção e reconstrução da imagem da boa esposa <i>Francisca Patricia Pompeu Brasil</i>	103

Filosofía

Um estudo filosofico comparado sobre o conceito de <i>Guerra Justa</i> em F. de Vitoria, J. Solórzano Pereira e G. W. F. Hegel <i>Gonzalo Tinajeros Arce</i>	121
--	-----

Materia clásica

Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: fuentes estilísticas e iconográficas <i>Margarita Vila Da Vila</i>	153
---	-----

Presentación

Nuestra revista, abierta a las propuestas de especialistas a nivel internacional, cuenta por primera vez, en este número, con tres artículos en portugués, y con ellos esperamos iniciar una nueva etapa en la que se amplíe poco a poco el abanico de idiomas de los trabajos en *Classica Boliviana*. El latín y el griego antiguo están constantemente presentes, por supuesto, pero sea ésta una oportunidad para hacer llegar una invitación a quienes deseen enviar sus artículos en francés, en inglés o en italiano.

Otra de las novedades de las que el lector asiduo a nuestra revista se habrá podido percatar, es que la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos ha adoptado un nuevo logotipo. El primero fue propuesto por Teresa Gisbert, a quien siempre recordaremos con admiración y agradecimiento. Ése representa uno de los afanes que nos motivaba como colectivo desde 1998, pues estaba inspirado en un *keru* (un vaso ceremonial indígena) del siglo XVII, de la zona del lago Titicaca, conservado en uno de los museos municipales de La Paz. Lo escogimos para modelo de nuestro primer logo porque el artista indígena plasmó motivos griegos en su superficie: una hidra, una sirena y un centauro con rasgos de *chuncho*, selvícola del norte de La Paz. En este sentido, dicho *keru* era una de las manifestaciones del rico diálogo intercultural que en estas tierras dio lugar a producciones e invenciones novedosas, de alta calidad estética. El nuevo logotipo es también una pieza representativa de la recepción de motivos clásicos en la población indígena (invitamos a leer la explicación de la Dra. Margarita Vila, dedicada a la portada de este número). Esta vez se trata de una obra del siglo XVIII. La Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos cobra un nuevo impulso con este grifo de alas batientes. Debemos la fotografía (tanto para el logotipo como para la cubierta de este número) a Norma Campos Vera; el elegante diseño, a la generosidad de Cecilia Mariaca en lo que al logotipo se refiere; y a la de Felipe Ruiz Vidal el de la cubierta de este número.

Classica Boliviana IX presenta cuatro secciones en este número. La primera, dedicada a la *Lingüística*, cuenta con tres contribuciones. La primera de ellas, de Caterina Anush Stripeikis, se centra en la obra *De lingua Latina* de Varrón, quien (como muchos autores romanos) se muestra tributario de tradiciones teóricas griegas, en este caso, de la tradición filosófica estoica y

la tradición gramatical en la que el alejandrinismo deja su principal impronta. Pero el reatino no es receptor pasivo, sino que su labor crítica lo llevó a una teoría lingüística sin precedentes. La escuela alejandrina tenía como meta final la crítica del texto poético (su fijación textual, la justificación de sus variantes, etc.). En *De lingua Latina* el exégeta literario dará paso al lingüista sistemático, prestando atención primero a la *impositio* (creación de neologismos) y luego a la *declinatio uoluntaria* (transformación de palabras por derivación), ambas resultado de autor consciente. Todo ello no sólo en textos poéticos (alejandrinismo) sino en cualquier tipo de género. Stripeikis explica que Varrón resuelve la discrepancia entre analogistas (alejandrinos) y anomalistas (algunos filósofos estoicos). Y aquí el reatino vuelve a hacer un aporte original, no al servicio de la exégesis poética sino al de una teoría lingüística. Considera la *declinatio uoluntaria* responsable de la *anomalía* mientras que la *declinatio naturalis* (transformación natural de las palabras, o «alteración morfo-fonética del paradigma») seguiría mayormente el camino de la *analogía*. Además, desarrolla modelos matemáticos que presentan distintas formas de proporción, con las que sistematiza fenómenos de la morfología latina.

Por su parte, William Alcides Rodríguez García aborda la posibilidad de que exista un fenómeno de fonosimbolismo en el grupo consonántico compuesto por nasal velar sonora y oclusiva velar, especialmente sonora. Clasifica un corpus de palabras en tres categorías, y recurre a fuentes etimológicas que le permiten comprobar la asociación del grupo con las realidades designadas por dichas palabras. A las fuentes etimológicas suma otras, como una descripción que hace Aristóteles de una de tales realidades, o la utilización del mismo grupo consonántico por parte de Aristófanes, en la comedia *Las Aves*, para significar otra, y llega muy convincentemente a establecer el significado del grupo consonántico, que funcionaría como un sintagma nominal compuesto de sustantivo y adjetivo. Rastrea también el origen de este fonosimbolismo, pre-griego, indoeuropeo, al menos en la asociación de una de las consonantes del grupo con uno de los miembros del mencionado sintagma. El lector tendrá el placer de descubrir lo que progresivamente desvela el autor, suspense incluido.

El artículo de Beatriz Carolina Meynet utiliza, entre otras, herramientas de la lingüística sistémico-funcional y de la lingüística cognitiva para identificar las condiciones y los mecanismos que propician y explican los cambios experimentados por las palabras en su aspecto semántico. Examina el largo y complejo camino que desemboca actualmente en el registro disciplinar de las Ciencias de la Educación *aprendizaje* a partir del verbo

latino *apprehendo* (agarrar). Reconstruye los cambios diacrónicos al interior del sistema lingüístico: primero se ocupa del étimo latino, registrando la metáfora conceptual planteada en el título de su trabajo sobre todo a partir del latín tardío. Continúa por la misma vía con el término castellano, a la vista de los procesos sociales y discursivos que motivaron el uso de las palabras a través del tiempo. Seguidamente estudia la estructura léxica del término y las relaciones clasemáticas que se dan con otros conceptos adyacentes, lo cual se complejiza a medida que surgen diversas perspectivas en las disciplinas humanísticas en las que entra en consideración la palabra y sus referentes. Finalmente, establece el tipo de metáfora que supone el uso de la palabra, como registro disciplinar propio (principalmente) de las Ciencias de la Educación y también fuera de dicho registro. Meynet indica que resulta apropiada al integrarse en una metáfora sistemática recogida por Lakoff y Johnson, la de «entender es capturar», con la carga de control y manipulación que ello supone. Resultan notables los motivos por los que la metáfora conceptual analizada se diluye en determinados momentos y ámbitos disciplinares, por ejemplo cuando no incluye la noción de voluntariedad consciente por parte del sujeto, como ocurre en el siglo XVIII al ingresar la palabra al castellano desde el francés; también cuando se considera el aprendizaje como proceso, y más si éste es concebido como actividad en la que intervienen dos sujetos, es decir si se inserta el concepto en la metáfora del canal. Muy lúcida es una de las observaciones finales, al afirmar la autora que entre los aportes de más interés de la teoría de las metáforas conceptuales está su utilidad como guía de los mapas conceptuales que establece el hablante; y también aquella otra según la cual los cambios semánticos resultan en una gran complejidad de significados al estar «enmascarados por una continuidad nominal».

La segunda sección, dedicada a la de *Filología clásica*, se abre con el trabajo de Ana María César Pompeu, autora de otros muchos trabajos centrados en Aristófanes. En esta ocasión presenta un acercamiento a los *Acarnienses* como paradigma de la comedia antigua, como obra que destaca aspectos de la «conciencia dionisiaca» de la fiesta cívica clásica. Conciencia también de su origen rústico, para lo cual pone en diálogo los *Acarnienses* (donde un megarense hace una suerte de «comedia rústica megárica» en el mercado que instala Diceópolis frente a su casa) con la *Poética* de Aristóteles, en el que el filósofo registra el hecho de que los megarenses consideran que la comedia nació entre ellos. Por otro lado, señala las parodias de canción y procesión fálica de las fiestas *Dionisias rurales*, a lo que se suman otros artificios que

aumentan la densidad cómica, y que a la vez funcionan como medio eficaz para relacionar la paz (tan anhelada por los ciudadanos y por el propio Aristófanes) con la justicia, sugiriendo que la suspensión de la ambición reemplazaría la guerra fratricida por la feliz convivencia y el disfrute de los abundantes frutos del campo, como ocurre con las fiestas *Leneas*, en las que Diceópolis gana en el concurso de borrachera.

En el segundo estudio de esta segunda parte, a cargo de Francisca Patrícia Pompeu Brasil, se presenta el análisis de modelos femeninos en la literatura griega clásica (si bien tales modelos no son privativos de Grecia, como nos recuerda con citas de Coulanges, autor que atiende al conjunto indoeuropeo). Señala los dos estereotipos con que se definió frecuentemente a la mujer en gran parte de las obras literarias: por un lado, el de la mujer virtuosa, honesta, cuyo espacio es el hogar, y de la que se espera la sumisión al marido, el cuidado de los hijos y el gobierno de los esclavos domésticos. Por otro, el de la mujer incapaz de gobernarse a sí misma, que acarrea todo tipo de desgracias. La autora muestra algunos ejemplos del primer tipo (Penélope, Alcmena, Alceste) y del segundo (Pandora, Helena, Medea). A continuación, a partir de la *Odisea* observa la construcción literaria de Penélope como imagen de la buena esposa, recordando que los textos épicos se caracterizan por ser exhortativos, ya que están al servicio de la educación para la vida en sociedad. Seguidamente, para presentar un personaje que sirva de contraste, se ocupa de la construcción aristofánica de *Lisístrata*, que rompe con los estereotipos. De la mano de Bourdieu analiza las características de la dominación masculina vigente en la sociedad de entonces y la reacción de las mujeres lideradas por Lisístrata en la comedia. En ese mundo al revés de la comedia, donde a menudo ocurren las cosas que todos desean, son las mujeres las que acaban con la guerra del Peloponeso y con la violencia en el seno de la ciudad, sometiendo a los maridos, negándose a complacerlos sexualmente y a ocuparse del hogar, haciéndose fuertes en la Acrópolis y pasando a la acción en la esfera pública. Ponen con ello en riesgo la paz doméstica, necesaria para la conservación de la pólis, en una calculada apuesta cuya meta es poner fin a la guerra y restaurar el espacio familiar. La autora propone una sugerente interpretación, según la cual el personaje cómico ofrece una deconstrucción de la imagen de la buena esposa para conseguir un cambio de paradigma que, a la vez, resulta favorable al bien común.

En la tercera sección, de *Filosofía*, contamos con el artículo de Gonzalo Tinajeros Arce, un estudio comparativo entre el concepto de «guerra justa» que desarrollan dos pensadores de la escolástica moderna, Francisco de Vitoria y Juan de Solórzano Pereira, y el mayor representante del idealismo alemán, Friedrich Hegel. Apunta que la guerra, en el pensamiento de estos pensadores, viene a remediar una situación en la que se ve amenazado el «bienestar público», expresión que varía de los escolásticos a Hegel, pero que resulta afín al agustiniano de «salud pública». De ello derivan las principales coincidencias. La diferencia más importante entre los dos primeros y Hegel pareciera ser que Vitoria y Solórzano buscan una perspectiva desde la cual pueda pensarse en el bien general de todos los pueblos, cometido que deberían asumir también los Estados, mientras que para el pensador alemán un Estado ha de buscar el bienestar particular de su propio pueblo, ya sin abarcar una visión universal.

Por último, en la sección dedicada a la *materia clásica*, Margarita Vila Da Vila analiza las sibilas representadas en una obra extraordinaria, el retablo que comenzó siendo el mayor de Copacabana, a orillas del lago Titicaca, y que ahora se encuentra como retablo lateral del santuario, en la pared norte. Comienza su artículo corrigiendo datos de la historia del retablo, no conocidos con precisión, debido sobre todo a una inscripción que llevó a equívocos a autores anteriores. Ahora puede decirse que quedan aclaradas las fechas y lo (poco) que puede saberse de momento acerca de quienes intervinieron en la factura. Para encarar el análisis iconográfico, recuerda las nociones indispensables en torno al canon sibilino, desde la Antigüedad pre-cristiana (Varrón), pasando por su incorporación en la literatura cristiana y de ahí a pinturas, primero sueltas (a partir del siglo XII) y más tarde, desde el siglo XV, en series más o menos amplias. Su análisis iconográfico y epigráfico le permite establecer con exactitud, en cada caso, los grabados que tuvo a la vista el maestro que realizó las tallas y el que pintó las inscripciones. Se trata, en un sentido particularmente interesante, de una obra pionera absoluta en todos los reinos administrados por la corona española y, a la vez, muestra la rapidez de circulación en América de textos y grabados producidos en Europa.

Agradecemos a cada una de las personas que han hecho posible *Classica Boliviana* IX. En primer lugar, a los autores de los trabajos y a los evaluadores del Comité Científico, que han dado prueba de paciencia en la ida y vuelta de trabajos, críticas y comentarios. A los miembros del Comité de Redacción, tan atentos como siempre a las normas editoriales y a todos los aspectos que les llamaron la atención. A Felipe Ruiz (iVox) y quienes intervinieron en el

aspecto gráfico y en la diagramación, con la sucesión de galeradas hasta lograr el producto acabado. A Jorge Paz Navajas, rector de la Universidad Nuestra Señora de La Paz, por el apoyo para la impresión del presente número. A los responsables de la editorial Marigalante, cuya mirada puesta en los detalles es consecuencia de su decidida voluntad de alcanzar un acabado primoroso.

Andrés Eichmann Oehrli
Tatiana Alvarado Teodorika

FILOLOGÍA Y LITERATURA

Acarnenses: uma poética dionisiaca da comédia de Aristófanos?

Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará
amcpompeu@hotmail.com

Resumo

Nossa pesquisa pretende estabelecer uma poética dionisiaca da comédia antiga grega, do comediógrafo Aristófanos, único representante do gênero, na fase mencionada, de quem temos peças completas e que antecipa a filosofia platônico-aristotélica em conceitos fundamentais acerca do fazer poético. A investigação se faz, primeiro, pela demonstração de que a comédia *Acarnenses* é o paradigma da comédia antiga aristofânica, especialmente por encenar a gênese da comédia pela paródia de um canto fálico, na celebração das Dionísias Rurais, pela paz recém-adquirida por Diceópolis. Agradecemos o apoio do CNPq-Universal, Processo:458142/2014-0.

Palavras-chave: Poética - Comédia - Aristófanos - *Acarnenses*

Abstract

Our research aims to establish a Dionysiac poetics of ancient Greek comedy, of the comic poet Aristophanes, the only representative of the genre, in the mentioned phase, of whom we have complete plays and that anticipates the Platonic-Aristotelian philosophy in fundamental concepts about the poetic making. The investigation is done, first, by the demonstration that the comedy *Acharnians* is the paradigm of the old aristophanic comedy, especially for

staging the genesis of comedy by the parody of a phallic song, in the celebration of the Rural Dionysias, for the peace recently acquired by Diceopolis. We appreciate the support of CNPq-Universal, Process: 458142/2014-0.

Keywords: Poetics - Comedy - Aristophanes - *Acharnians*

Podemos observar, partindo de *Acarnenses* como paradigma, que a comédia antiga representava a consciência da natureza dionisiaca da festa cívica. Cívica porque tudo o que diz respeito à cidade está presente a essa ‘consciência de festa’, expressão a que chegamos por analogia à noção de ‘consciência do carnaval’ de Bakhtin¹ e mais diretamente pela discussão sobre o sentido da palavra ‘comédia’ a partir do verbo *komázein* ‘festejar’ e de *kóme* ‘aldeia’. Aristóteles na sua *Arte Poética* 1448a, nos informa que alguns² consideravam a origem de comédia não do verbo *komázein* mas da palavra *kóme* ‘aldeia’, uma vez que os grupos de foliões, *kômoi*, não suportados na cidade, se deslocavam para as aldeias, na zona rural. Embora não seja comprovada a origem de *kom-* de *kômos* ou *komázein* e *kóme*, é provável que tenham uma raiz comum: *kei-*, que está em *koinós*, por exemplo³, com o sentido geral de ‘agrupamento’.

- 1 Segundo C. Platter, 2007, pp. 1-2, tem grande potencial para explicar as características curiosas da comédia antiga o modelo de comportamento festivo, popularizado por Mikhail Bakhtin no seu estudo sobre Rabelais, como a ideia de ‘consciência do carnaval’, caracterizada por uma inversão das categorias da vida cotidiana, onde mendigos tornam-se reis, autoridades oficiais perdem seu elevado posto e são alvo de paródias e outras formas de ridicularização, durante o período do festival, em que o igualitarismo prevalece. Tais hierarquias e as restrições da vida cotidiana são deixadas de lado por um tempo, para que as necessidades do corpo sejam satisfeitas. Desse modo, são cultuados os excessos de alimento e bebida bem como a sua eliminação. A sexualidade deixa de ser fonte de vergonha e passa a ser proeminentemente anunciada. A morte só importa como a etapa do ciclo cósmico que antecede ao renascimento. Tais atos são executados pelo povo comum e tolerados pela cultura oficial, que só a grande custo os poderia suprimir. Mesmo que essa ‘virada’ das ortodoxias seja apenas temporária deixa traços de liberdade. Até mesmo o que parece ser preconceito aristocrático da comédia pode ser explicado, segundo C. Platter, 2007, p. 2, em termos carnavalescos, como a tentativa feita pela pólis de institucionalizar o riso do Carnaval, para, desse modo, delimitar as libertinagens e desestabilizações a que pode chegar. Podemos constatar com Platter que a cultura do Carnaval de Bakhtin pode ser um instrumento para a compreensão de alguns fenômenos cômicos que esclarecem a sociologia do gênero.
- 2 Os da Sicília, de onde veio o poeta Epicarmo, um dos mais antigos comediógrafos, requerendo para si a origem da comédia, referiam-se ao significado da palavra comédia vindo de *kômas*, ‘aldeias’, enquanto que os atenienses nomeavam-nas *démous*.
- 3 P. Chantraine, s.v. *kômos*, B. Pütz, 2007, p. 121, que apresenta a discussão acerca do vocábulo *kômos* no seu estudo geral sobre simpósio e *kômos* em Aristófanes.

De qualquer maneira, devemos notar o aspecto rural da festividade de onde a comédia teria surgido, pelos entoadores dos cantos fálicos, segundo a sugestão de Aristóteles ou, ainda melhor, de acordo com a de Aristófanes em *Acarnenses*⁴. Nesta peça encontramos o verbo *komoidei* (631) e a expressão *trygoidian poiôn* (499), além dos vocábulos *trygoidia* (500) e *trygikois* (628) para representar o fazer poético da comédia. *Komoidei* tem como objeto direto *tên pólin hemôn*, que traduzimos como ‘faz comédia da nossa cidade’, com o sentido de zombar, e, em seguida, já no tempo verbal do futuro, com o objeto *dikaia*, ‘fará comédia de coisas justas’, não no sentido de zombar, mas de ‘fazer comédia’ mesmo⁵. Na primeira referência, trata-se da acusação de Cléon e, na segunda, da proposta do poeta para a sua comédia. Os dois objetos ‘cidade’ e ‘coisas justas’ formam o nome do protagonista: *Dikaiópolis*.

Por que Aristófanes utiliza o radical *tryg-*, de *trýx*, *trygós*, ‘borra de vinho’ ou ‘vinho novo’, para compor *trygoidia* ou *trygikois*? Seria para substituir o *trágos* ‘bode, vítima’, de *tragoidia*, e, desse modo, demonstrar que a comédia transforma o sangue do sacrifício no vinho da festa⁶, através da paródia, mas também da conscientização do devoto como espectador participante nos festivais dionisiacos, que contêm sacrifício? O certo é que Dioniso está presente em *Acarnenses* através do vinho das tréguas e nos festivais dionisiacos que serão celebrados por Diceópolis. As Dionísias rurais começam a ser celebradas, e o entoador do canto a Fales é também o protagonista, interrompido pelo coro com ameaças; e, no final da peça, Dioniso estará presente através de um outro festival, as Antestérias, que já se iniciaram e vão se concluir, como uma continuação do primeiro ritual apresentado. Entre os dois rituais, Diceópolis,

4 De acordo com L.G. Fernández, 1996, p. 13, “Desde el 480 a. C., en que Quiónides ganó el primer agón estatal cómico, a las Dionisias del 427, en que se representaron *Los comensales* (Δαιταλής) de Aristófanes, transcurrieron cincuenta y nueve años en los que la comedia se fue desarrollando como género dramático, con unas exigencias artísticas y una estructuración formal que la distanciaban definitivamente de lo que fueron sus anárquicos inicios en el *komos* dionisiaco”. Cf. F. McDonald Cornford, 1934; F. R. Adrados, 1972.

5 X. Riu, 1999, p. 216, analisa essas expressões à luz de outras como *léxo dikaia*, *eipêin tà dikaia* e *eipêin kakà pollá*, concluindo a equivalência entre ‘falar de’ e ‘ridicularizar em uma comédia’. Portanto, a proposta do poeta é continuar fazendo aquilo por que foi censurado: ‘ridicularizar justiça/cidade nas suas comédias’ (631).

6 Como acontece em *Cavaleiros*, quando os dois escravos do Povo resolvem substituir o suicídio através do sangue de touro pela salvação através do vinho inspirador; ou, quando em *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, o sangue do sacrifício de um porco ou de um bebê é substituído pelo vinho de um odre.

em seu discurso de defesa, disfarçado de Télefo, diz «este é o concurso das Leneias», o concurso no qual a comédia atual está concorrendo; Aristófanes, ao que parece, queria enfatizar as homenagens a Dioniso nos diversos festivais.

Dionísias Rurais

O primeiro festival, as Dionísias Rurais, traz a paródia de um canto fálico, entoado por Diceópolis, o protagonista, que se confunde com o poeta no discurso de defesa; tal canto, como vimos, estaria nas origens da comédia, de acordo com Aristóteles. Observando os elementos do canto, as principais características da comédia estão presentes: sexo, bebedeira, comilança e paz. No entanto será melhor analisar não apenas o canto, mas todo o contexto no qual ele se insere, uma vez que encontraremos na procissão, além do falo, o cesto de primícias, a família, o sexo que gera filhos, a bebida, através de Dioniso, a comida, pelas primícias do cesto, e a eliminação de gases, que pode representar as outras eliminações da bebida e da comida, também presentes na comédia. E mais: o cantor ou poeta, o espectador, e a censura disfarçada nas alegrias de se livrar dos problemas da cidade em guerra e ainda a menção do nome de um dos representantes da guerra: Lâmaco. Esse estado de espírito aqui referido como uma representação é o proporcionado pela comédia, quando o cidadão assiste ao camponês, que traz o campo para a cidade; no momento em que faz o espectador rir do matuto, este mostra as máscaras e artifícios da vida na cidade⁷.

A cena do megarense no mercado de Atenas parece ser um exemplo da comédia megarense, uma fase primitiva do gênero cômico, também citada por Aristóteles na *Poética* (1448a):

Daí também alguns declaram chamar dramas estas, porque imitam dramatizantes. Por isso também reclamam a tragédia e a comédia os dórios (a comédia os megarenses, os dali porque há democracia entre eles, e os da Sicília, pois de lá era Epicarmo o poeta, em muito sendo anterior a Quiônides e Magnes, e a tragédia alguns dos do Peloponeso), fazem prova os nomes. Pois eles dizem chamar *kômas* as aldeias, mas os atenienses chamam *dêmoi*, que os comediantes não de *komázein* são ditos, mas por percorrerem as

7 Para D. Plácido, 2001, pp. 21-23, a comédia é um privilegiado exemplo da integração do campo na cidade, convertida em festa cívica, como símbolo dos avanços da urbe. Mas a comédia conserva seus vínculos, quando o cidadão ri do camponês e este aponta os efeitos da política da cidade sobre o campo. A religião rural está presente em Atenas, e, embora represente um pensamento conservador, estranho aos interesses das novas formas econômicas ligadas à urbe, também traduz modos de comportamento e de pensamento que, desde sua origem, revelam o apego às formas livres de organização e de conduta individual.

aldeias por serem desprezados na cidade; e o fazer eles chamam *drân*, mas os atenienses *práthein* designam⁸.

A atitude do pai rústico que troca, por sal e alho, suas duas filhas, transformadas em porquinhas por um disfarce grosseiro, dito pelo próprio megarense «um artifício de Mégara» (738), parece condizer bem com todo o desenrolar da cena. Há a associação da palavra «porquinha» ou «bacurinha» com a vagina, e, depois, quando se diz que ela não pode ser sacrificada por não ter rabo, a referência pode ser associada também a um falo, que se tornará grande, grosso e vermelho. Há imitação da voz de porquinhas e ainda distribuição de alimento para elas e certamente para o público; as ervilhas e os figos simbolizam também o falo e a vagina. Tais recursos cômicos são normalmente considerados grosseiros por Aristófanes, e é interessante que, além da presença dos festivais ligados aos primórdios da comédia, também uma ‘comédia rústica megárica’ esteja representada, não sem um excelente motivo político.

O canto coral que segue a cena do megárico faz menção a Cratino, poeta cômico rival de Aristófanes, e de Páuson, pintor ‘caricaturista’, também citado por Aristóteles na *Poética*, como representante de homens piores do que na verdade são (1448 a):

Mas já que os imitadores imitam agentes, e é necessário que estes sejam ou virtuosos ou vis (pois os caracteres quase sempre se encontram nestes apenas: Pois pelo vício e pela virtude todos se distinguem quanto ao caráter), seguramente imitam melhores que nós ou piores ou do mesmo tipo, como os pintores: Pois Polignoto copiava melhores, Páuson, piores, Dionísio, iguais. Ora é evidente que também cada uma das imitações das que falamos terá estas diferenças, e será cada uma para imitar coisas diferentes desta maneira.

Tais personalidades parecem corroborar a afirmação de que o poeta está elaborando uma poética do cômico, no que diz respeito a sua proposta de comédia.

Ainda podemos fazer uma leitura de outro artifício cômico na cena do beócio, que segue a do megarense, e é anunciada pelo coro no canto que intermedia os dois episódios dos estrangeiros no mercado de Diceópolis. O beócio chega trazendo muita mercadoria e é seguido por flautistas desde Tebas. Tal referência nos conecta com as primeiras linhas da comédia quando Diceópolis fala dos seus prazeres e dores, expressando sua alegria, ao entrar

⁸ As citações da *Poética*, de Aristóteles, são todas de nossa tradução, A. M. C. Pompeu, 2014.

Dexíteo logo depois de Mosco e cantar uma beócia (14), confirmando o talento beócio em tocar flauta. Por algumas associações, o beócio se assemelha a Héracles: é seu conterrâneo, invoca tanto Héracles quanto Iolau e ainda leva nos ombros o sicofanta, que ele designou como um «macaco», pois o herói tebano teria enfrentado os *kérkopos*, espécie de símios, e ainda há referência à gula dos beócios, «comedores de broa», característica sempre associada a Héracles pela comédia. Olson⁹ apresenta o mito de Télefo e o de Héracles, filho e pai, respectivamente, como os modelos de *Acarnenses*, e tais modelos vêm de tragédias, mas não propriamente dos mitos. Lembremos que *Télefo* fez parte da mesma tetralogia que *Alceste*, que tem seus versos citados na identificação da enguia tebana à própria rainha Alceste, depois de ressuscitada por Héracles; nesse momento Diceópolis aparece como o rei Admeto, que recebe de volta sua esposa. Como Télefo serviu de modelo para personagens diferentes em diversos momentos da peça, Héracles também pode representar personagens variados. Portanto, Diceópolis, que se refere a Lâmaco como a Gerião¹⁰ (1082), pode refletir Héracles em outro momento de *Alceste*, quando ele, ignorante da infelicidade de Admeto, comemora sozinho seu banquete de boas-vindas, do mesmo modo que Diceópolis comemora sua paz diante de todos os outros atenienses em guerra¹¹, e a invocação final do coro a Diceópolis «Viva glorioso vencedor» seria a mesma dada a Héracles por Arquíloco (Frag. 324) ao louvar sua vitória em Olímpia¹².

As Leneias

O outro festival dionisíaco que se encena em *Acarnenses* é o das Leneias, em que a peça era encenada. É interessante apresentar os muitos elementos de um simpósio e de um *komos* na comédia, que lemos como a consciência de participar do festival a Dioniso. Babete Pütz¹³ avalia como invertidos esses elementos no início da peça, antes da confirmação completa das tréguas de Diceópolis. Um deles é o jogo do cótabo, responsável pelo rapto da prostituta de Mégara por jovens embriagados (525); o decreto de Péricles é comparado a *scholia* (532), canções de mesa, relacionadas às causas do início da guerra, apresentam uma distorção cômica da realidade. O vômito, que normalmente

9 Aristophanes, *Acharnians*, ed. S. D. Olson, 2002, pp. liv-lxiii.

10 Monstro vencido por Héracles.

11 Ver abaixo, na Festa dos Cômicos, a comparação de Diceópolis com Orestes.

12 Cf. S. D. Olson, 2002, p. lxi.

13 B. Pütz, 2007, pp. 1-19.

é relacionado à embriaguez ou comilança, é provocado por Diceópolis com os penachos de Lâmaco (585-6); na cena do megarense no mercado, ele afirma passar fome na frente da lareira, substituindo a tradicional fórmula simposiática «passar a bebida na frente da lareira» (752), no que Diceópolis responde que seria muito agradável ao som de uma flauta, comprovando a inversão da imagem do banquete. O beócio chega ao mercado de Diceópolis seguido por flautistas, que o atormentam, sendo a flauta um instrumento típico da Beócia. A autora não considera a cena como uma alusão ao banquete; mas podemos associar essa imagem da presença abusiva do som de tal instrumento com a sua total ausência na penúria do megarense, que na peça é contraponto da fartura do tebano. Outra referência à flauta pode ser encontrada na descrição dos velhos atenienses como «gasto como uma flauta usada» (681), indicando a perda da voz e da força; Nicarco servirá para o tebano como uma “taça de ruindade” (937-9). O coro, numa segunda parábase, refere-se à guerra como um convidado indesejado do banquete, que se embriaga demasiadamente e destrói tudo, fazendo ‘traquinice’ de um participante de um *kômos* violento (976-85). A partir da linha 1000, a imagem simposiática passa a ser positiva, apresentando diversos itens do banquete na cozinha de Diceópolis, que será o convidado especial do sacerdote de Dioniso para jantar, numa inversão das cenas iniciais, quando o protagonista era o único a chegar cedo à assembleia esperando os prítanes, sempre atrasados, agora é o próprio quem atrasa o banquete.

As Antestérias

Por fim, as Antestérias, representadas no seu segundo dia, a festa dos Cângios, para onde o protagonista levará o próprio jantar com todos os alimentos conseguidos no mercado com a troca do sicofanta, que permitiu o acesso às excelentes mercadorias beócias.

A Festa dos Cângios teria sido modificada em Atenas com a chegada de Orestes manchado do sangue da própria mãe. Orestes, filho vingador de Agamêmnon, e que no mito passa a ser perseguido pelas Erinias, deidades responsáveis pela vingança dos crimes de sangue, enlouquecendo com tamanha perseguição e perdendo a própria dignidade, tornando-se um vagamundo, desregrado. No texto, alude-se a um Orestes bêbado e incômodo. Bowie¹⁴ sugere que Aristófanes, ao terminar a peça com o Festival das Antestérias,

14 A. M. Bowie, 1996, pp.35-39.

que é ambíguo, combinando a abertura de tonéis de vinho, a competição de bebedeira com o aparecimento de figuras fantasmagóricas na cidade, sinaliza para a ambiguidade da peça e do protagonista Diceópolis e sua paz particular, pois ele também poderá ser comparado a Orestes, que teve sua mesa e vinho particulares, na Festa dos Cângios.

Em oposição a Diceópolis, o soldado Lâmaco, representante da guerra, será convidado a participar de um combate contra um ataque beócio. Diceópolis vence o concurso de bebedeira, em que o campeão, aquele que primeiro esvaziar o cângio, ganha como prêmio um odre de vinho. Na volta de seus caminhos tão diferentes, no comentário do coro, Diceópolis aparece embriagado nos braços de duas prostitutas, enquanto Lâmaco ferido nos braços de dois soldados, contrapondo-se os termos de prazer sexual aos de dor física.

Considerações finais

Há como estabelecer uma poética da Comédia Grega Antiga a partir dos textos das peças do comediógrafo Aristófanes, especialmente *Acarnenses*, que traz uma revisão do gênero como uma justificativa da autoridade da Comédia para falar diante dos atenienses e aconselhar sobre justiça. Apresentamos a síntese dos pontos observados sobre a poética dionisiaca de Aristófanes em *Acarnenses*:

a) A comédia se origina nos entoadores dos cantos fálicos, na *Poética* de Aristóteles; na *Poética* da Comédia Antiga em *Acarnenses*, temos as paródias dos rituais dionisiacos. Nas Dionísias Rurais há as Falofórias (procissão levando o falo). E Diceópolis (Cidade Justa), Justinópolis, na nossa tradução, é o Comediógrafo, que entoia um canto fálico. A Comédia tem origem rural, festeja os frutos do campo, cereais e vinho, Deméter e Dioniso. Anfíteo é o portador das tréguas, que vem na forma de vinho e representa Dioniso. Ele tem ascendência em Deméter, a deusa que representa a Terra-Mãe; Diceópolis e o coro de Acarnenses são agricultores cultivadores de vinhas. Diceópolis cultua Dioniso, e o comediógrafo apresenta sua peça no ritual dionisiaco das Leneias, competindo pelo primeiro lugar no Festival. E Diceópolis é o vencedor do concurso dos Cângios, no Festival Dionisiaco das Antestérias. A Cidade Justa é Diceópolis, o protagonista que é a personificação do tema da comédia: a cidade justa.

b) A comédia megarense é um estágio anterior da Comédia Antiga, na *Poética* Aristotélica, que afirma sobre o ridículo ser o feio sem dor e o inocente.

O matuto na cidade simboliza o ridículo, ao promover o confronto entre a natureza e o artifício. Há a paródia de uma comédia megarense, rústica de humor grosseiro, na “Poética” de Aristófanes: o Megarense disfarça as filhas em porquinhas e ele as troca como mercadoria no mercado de Diceópolis.

c) Pela paródia da tragédia, no sangue transformado em vinho, o sacrifício em festa, a perdição em salvação, quando Diceópolis se disfarça do Télefo de Eurípides para fazer a justificativa das suas tréguas particulares, isto é, para falar de tema sério no disfarce do gênero sério; a salvação pela não seriedade/comédia, e a paz da festa representada na suspensão da guerra fratricida entre os gregos ou da guerra da cidade na eliminação do humano pelo ambição comercial e financeira seja na ágora ateniense antiga ou na política da cidade atual.

d) O Teatro e a Pintura ou a Mimesis na *Poética* Aristotélica, na apresentação de Páuson, um pintor caricaturista, que representava os homens piores, como faziam os poetas cômicos. A comédia é uma *mimesis* de *mímeseis* (imitação de imitações), na “Poética” de Aristófanes. O coro faz menção a Páuson que não troçará de Diceópolis, o vencedor no mercado e no teatro, assim como Cratino, poeta cômico rival de Aristófanes, não esbarrará em Diceópolis.

Acarnenses é o paradigma da comédia antiga na defesa da cidade justa que, para Aristófanes, é a comédia. A voz do poeta é a do cidadão Diceópolis, o espectador do teatro e participante da assembleia popular. A comédia de Aristófanes representa o teatro e a cidade, numa metateatralidade, unindo o ficcional e o real, pelo redimensionamento da ilusão dramática.

Fecha de recepción: 03/09/2017

Fecha de aceptación: 14/02/2018

Referências bibliográficas

ARISTOPHANES, *Aristophanes Comoediae*, ed. F. W. Hall and W. M. Geldart, vol. 2, Oxford, Clarendon Press, 1907.

ARISTOPHANE, *Les acharniens, les cavaliers, les nuées*, Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele, Cinquième édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1952.

ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

ARISTOPHANES, *Acharnians*, Edited with introduction and commentary by S. Douglas Olson, Oxford, Oxford University Press, 2002.

ARISTOTLE, *Aristotle's Ars Poetica*, Kassel (ed.), R., Oxford, Clarendon Press, 1966.

BOWIE, Angus M., *Myth, ritual and comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 [1993].

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1999.

COMPTON-ENGLE, Gwendolyn, «From country to city: the persona of Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*», *The Classical Journal*, 94.4, Northfield, 1999, pp. 359-373.

CORNFORD, Francis MacDonald, *The origin of Attic comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1934.

EDMUNDS, Lowell, «Aristophanes' *Acharnians*», in *Yale Classical Studies: Aristophanes: Essay in interpretation*, J. Henderson (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1980, vol. XXVI, pp. 1-41.

FOLEY, Helene P., «Tragedy and politics in Aristophanes' *Acharnians*», *Journal of Hellenic Studies*, 108, Warminster, 1988, pp. 33-47.

FERNÁNDEZ, Luis Gil, *Aristófanes*, Madrid, Gredos, 1996.

KANAVOU, Nikoleta, *Aristophanes' comedy of names. A study of speaking names in Aristophanes*, Berlin/New York, De Gruyter, 2011.

PLÁCIDO, Domingo, «Prácticas religiosas, regímenes discursivos y poder político en el mundo grecorromano. Introducción», en *Prácticas religiosas, regímenes discursivos y el poder político en el mundo grecorromano*, J. Gallego (ed.), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras, 2001, pp. 13-30.

PLATTER, Charles, *Aristophanes and the carnival of genres*, Baltimore, Johns Hopkins, 2007.

POMPEU, Ana Maria César, *Dioniso matuto: Uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*, Curitiba, Appris, 2014.

PÜTZ, Babete, *The symposium and komos in Aristophanes*, Oxford, Aris and Phillips, 2007.

RIU, Xavier, *Dionysism and comedy*, Dunfermline, Rowman & Littlefield Publishers Inc., 1999.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972.